

La ciudad maldita de Zaratustra o el Apocalipsis de la Modernidad¹

Recepción: 15 de febrero de 2007 Aprobación: 17 de abril de 2007

Manuel Bernardo Rojas López*

mbrojas@unalmed.edu.co

Resumen La figura de Zaratustra en la obra de Nietzsche descubre la particularidad de un rechazo a la ciudad y a la vida urbana. Pensar este rechazo es mostrar el terreno paradójico del pensamiento nietzscheano a partir de su confrontación con el contexto histórico, ya que el siglo XIX es aquel en el cual hay un gran desarrollo urbano en Europa, y sobre todo es el momento en el cual nacen diversas formas de vida que muestran la muerte del hombre, el fin del humanismo y sobre todo (como se ejemplifica en las novelas de Dostoievski) la posibilidad del nacimiento del Superhombre.

Palabras clave

Ciudad, modernidad, superhombre, dramaturgias urbanas, Nietzsche, Dostoievski.

La ville maudite de Zarathoustra o l'Apocalypse de la Modernité

Résumé Le personnage de Zarathoustra, dans le texte nietzschéen découvre la particularité d'une refuse à la ville et à la vie urbaine. Penser cette refuse c'est aussi montrer le champ paradoxal de la pensée de Nietzsche, à partir du contexte historique, bien que le XIX^{ème} siècle c'est le siècle d'un grand développement urbain en Europe, et surtout c'est le moment de la naissance de divers styles de vie, qui montrent la mort de l'homme, la fin de l'humanisme et surtout –comme on peut voir dans les romans de Dostoievski– la possibilité de la naissance du Surhomme.

Mots clé

Ville, Modernité, surhomme, dramaturgies urbaines, Nietzsche, Dostoievski

¹ Este texto hace parte del trabajo de Investigación: "Propedéutica para una metaforología de la ciudad", que se presentó en la Universidad Autónoma de Madrid, para optar al Diploma de Estudios Avanzados en el Doctorado *Problemas del Pensar Filosófico*, en septiembre de 2006.

* Historiador, especialista en Semiótica y Hermenéutica del Arte, y Magister en Estética de la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente es profesor Asistente de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín; adelanta estudios de Doctorado en la Universidad Autónoma de Madrid.

Zaratustra odia la ciudad, Zaratustra tiene a la ciudad como uno de sus más encarnizados enemigos, aunque bien podría decirse que allí estaría una de sus más profundas esperanzas. El inicio de su prédica se hace a costa del rechazo de la ciudad. Allí habita la chusma, el pueblo; allí se encarna la democracia y allí se manifiestan, como en ningún otro lugar, los predicadores de todo aquello que es contrario a sus discursos, en los que se anuncia el superhombre, se enuncian misteriosamente el eterno retorno y la voluntad de poder, y se denuncian los valores que han soportado nuestro mundo, proponiendo su alteración o transvaloración; es decir, en la ciudad está el terreno de los sacerdotes, de los metafísicos, de los cristianos, de los pusilánimes y enemigos de la vida que sirven, alimentan y sostienen la chusma, el pueblo y todo aquello que la Modernidad ha engendrado, que no es más que una vuelta de tuerca del cristianismo. La ciudad, en otras palabras, está en lo bajo mientras Zaratustra está arriba; él mira como el águila y abajo, por qué no, están las presas que pueden ser devoradas.

Por momentos esas ratas parecen conmoverlo, por momentos parece que un hálito de compasión, de compasión cristiana –y parece más bien el hijo del pastor y predicador, antes que el fundador de morales quien habla²– le hace bajar de sus cumbres, y justo en uno de esos momentos de debilidad predica a la multitud en el mercado (en donde se intercambian mercancías y dinero, pero también palabras que son como mercancías), en donde su decir cae en tierra estéril, porque la única altura que la multitud mira es la del volatinero que está a punto de morir en medio de su espectáculo.

El ir, el caminar hacia abajo (*Untergehen*) es descender, es decaer, es abajarse, es finiquitar el momento de sol y entrar en su ocaso, en su crepúsculo; la ciudad es el lugar de la decadencia y del fin, y sin embargo él ha cometido la imprudencia de ir hasta la plaza a predicar el superhombre, a anunciar la muerte de Dios, pero también la muerte del hombre, y por tanto, la necesidad de pensar de otra forma, desde otra perspectiva allende los humanismos que han revestido de religiosidad a un

² El padre de Nietzsche era pastor y predicador; Zaratustra, o Zoroastro, es históricamente la figura que funda un sistema moral y religioso caracterizado por el enfrentamiento de dos potencias contrarias que representaban el bien y el mal. Nietzsche escribe sobre esta figura: “Zaratustra, nacido junto al lago de Urmí, en la provincia Aria, abandonó su patria a los treinta años, marchó a las montañas, y escribió durante los diez años de su soledad el *Zend Avesta*” (Nietzsche, 1883-1892, p. 19). Añade Andrés Sánchez Pascual, traductor y editor de la obra de Nietzsche en castellano: “Zaratustra es una figura semilegendaria de la antigua Persia, fundador de una religión que fue la propia de esa zona hasta su conquista por los árabes. Se cree que vivió en el siglo VI antes de nuestra era. [...] En el mundo griego esta figura fue conocida sobre todo como filósofo y mago, y se le atribuían extraños milagros y visiones” (*Ibidem*).

ser que no es más que una contingencia de la naturaleza que está entre el mono y el superhombre.

La ciudad como decadencia, la ciudad como centro de perdición. Así, la Vaca Multicolor (*die bunte Kuh*), que es el nombre de la ciudad (y que evoca a *Kalmasadalmyra*, la ciudad India que visitaba Buda con frecuencia), es un lugar de perdición o al menos de decadencia; allí, como en la más pura tradición cristiana, la ciudad se convierte en el sitio donde la verdad corre peligro, así sea aquella que anuncia que nuestras más caras verdades son ficciones, que en últimas podría ser lo dicho por Zaratustra. La ciudad de murallas, tal como la describe Nietzsche en distintos pasajes de su obra, no es un terreno fértil, no es el lugar abonado para sus doctrinas innovadoras; la ciudad, tal como se manifiesta en la tercera parte del texto, debería ser consumida por "columnas de fuego" (Nietzsche, 1883-1892, p. 255) y, por tanto, debe pasarse de largo, dejarla a un lado. La ciudad, en tonos apocalípticos, produce náuseas ya que en ella no hay nada para mejorar ni empeorar; allí habita el "mono de Zaratustra" que parece su comedia y su farsa, que dice como si fuese Zaratustra, pero no es más que su mueca y su grotesca caricatura simiesca. La escena de la ciudad, por tanto, revela que Nietzsche no se ha movido un ápice de la tradición occidental que condena y execra la urbe y todas las urbes. Y no se ha movido, hasta el punto de que la tiene que imaginar como lo que ya, en el Occidente industrializado, tiende a no ser más que vestigio; la imagina con murallas y puertas, como el sitio de donde se sale y se entra. En otras palabras, Nietzsche no considera el hecho de que aún en Basilea, y él lo ha visto, los vestigios medievales poco a poco desaparecen en aras de una ampliación de la ciudad, en pro de una necesaria modernización.

Si Zaratustra, o Nietzsche, es un crítico de la Modernidad, lo cierto es que no se dio cuenta de que las ciudades no eran ya esos espacios sagrados que se erigían alrededor de un centro omfálico, sino lugares de tránsito, de pasaje, de *Übergang* (pasar al otro lado por encima de algo, pero también de transición)³. Una transición, empero, que no conduce

³ "De todas maneras, Nietzsche juega en innumerables ocasiones con esta palabra alemana compuesta (*Untergehen*) y la contrapone a otras palabras asimismo compuestas. Por ejemplo, contrapone y une *Untergang* y *Übergang*. *Übergang* es 'pasar al otro lado' por encima de algo, pero también es 'transición'. El hombre, dirá Zaratustra, es 'un tránsito y un ocaso'. Esto es, al hundirse en su ocaso, como el sol, pasa al otro lado (de la tierra, se entiende, según la vieja creencia). Y 'pasar al otro lado' es superarse a sí mismo y llegar al superhombre" (Sánchez Pascual. En: Nietzsche, 1883-1892, p. 444).

a una meta superior, sino que reivindica el hecho en sí de ese transitar. Nietzsche mismo era un transeúnte que se valía de esos puntos de apoyo y tránsito que son las ciudades. Basilea, Roma, Venecia, Turín (lugar de su ocaso definitivo) y aun las pequeñas poblaciones –encarnación de lo urbano, no por su tamaño sino por el hecho mismo de ser lugar de llegada y de partida– como Naumburg, Bayereuth, Sils-Maria... Iba, en trenes, barcos y en coches tirados por caballos que hacían de las urbes lugares de llegada y de salida. Si se perdía en la montaña en paseos solitarios, en largas temporadas estivales e invernales, lo hacía porque las ciudades estaban como su refugio; podía pensar un viaje al desierto, podía ser un eremita, pero porque siempre tenía el refugio de la ciudad. Muros, sin duda, eran lo que menos contaba ya en las nuevas realidades urbanas que el siglo XIX fue imponiendo, sobre todo a partir de su segunda mitad; muros eran los que querían levantar algunos proyectos utópicos, pero que por eso mismo mostraban su ineficacia, ya que eran impotentes para pensar reticularmente, y, en vez, la autarquía era su condición y su sueño.

Pero, ¿y si fuesen otros muros los que pensaba Zaratustra? En ese caso la metáfora de la ciudad maldita hablaría de otra cosa distinta al ocaso por destrucción bíblica; acaso el muro sería un símbolo –y por qué no pensarlo así, si el libro de Zaratustra está plagado de ellos– que indicaría lo que dentro de la ciudad acontece y sus efectos; el muro estaría en los intangibles alcances de aquellos que con sus palabras y sus actos, frenan la aparición del superhombre y de su tragedia, que frenan tiempos con otras formas de valorar y de considerar la vida. El muro, las murallas no serían, pues, la construcción física, sino la dimensión moral que cada uno ha construido en sí, o más aún, aquello que le ha sido dado como su herencia y su maldición. El *limes* de la ciudad estaría en todas partes y en ninguna, sería un algo inmóvil pero, al mismo tiempo, móvil; sería un lugar sin límites, porque allí en donde hubiese un hombre, la gran muralla estaría puesta y ganaría terreno. ¿Pero es eficaz una construcción de tales características? Las murallas se hacen para defender, para impedir la entrada y para cribar a quienes quieren traspasar esa frontera; la muralla de una ciudad es un obstáculo, un impedimento, pero también es una membrana, es decir, también tiene un punto por el cual se flanquea, por donde el enemigo puede llegar y arruinar la ciudad. Protege al que está adentro, pero su altura amedrenta a quien viene de afuera. La muralla permite a la ciudad exhibir el carácter de caverna, de ente protector, de cobijo y de seguridad. Siendo así, ¿no es acaso Zaratustra un ser de la caverna, que habita en ella, que vive en una alta caverna en la cima de una montaña? La ciudad es caverna,

pero la guarida de Zaratustra también lo es. Las verdades del fundador de lo moral se hacen en el cobijo del lugar oscuro, pero, ¿es ello óbice para pensar que en esa otra caverna, de paredes de ladrillo y piedra, no haya también unas verdades? La caverna es necesaria, es el refugio que el pensamiento occidental ha condenado desde Platón, como el lugar en donde la gente se entretiene en simulacros, en falsas apariencias, en lo verosímil; por eso, Zaratustra, antiplatónico, hace de la caverna el lugar en donde se da la verdad, y lo hace aún a costa de negar las “verdades” que esa otra caverna llamada ciudad, protegida por muros, engendra en el intercambio de la plaza y el mercado. Las verdades de la ciudad son endebles, son efímeras; las de Zaratustra, con su tono de profeta, por el contrario, quieren ser firmes. Como San Pablo en el ágora, Zaratustra corre el riesgo de que aquello que dice sea puesto en entredicho, y por eso maldice la Vaca Multicolor.

Me produce náuseas también esta gran ciudad, y no sólo este necio. Ni en uno ni en otro hay nada que mejorar, nada que empeorar.

¡Ay de esta gran ciudad! ¡Yo quisiera ver ya la columna de fuego que ha de consumirla!

Pues tales columnas de fuego deben preceder al gran mediodía. Mas éste tiene su propio tiempo y su propio destino.

Esta enseñanza te doy a ti, necio, como despedida: donde no se puede continuar amando se debe pasar de largo.

Así habló Zaratustra y pasó de largo junto al necio y la gran ciudad. (Nietzsche, 1883-1892, p. 255)

Pero pasar de largo, de hecho, es la experiencia urbana por excelencia. Pasar de largo es no sólo la posibilidad del viajero por el desierto o el bosque, sino la rutina del urbanita que no se detiene en ningún lugar, que mira sin mirar, que contempla efímeramente. Al contrario del viajero, del que va cruzando el bosque o el desierto, que hace de la ciudad su oasis, el transeúnte urbano puede recorrer toda la ciudad sin detenerse en ningún lugar; puede deambular, con la mirada atenta en lo efímero, tal como lo había hecho Baudelaire unos años antes en el París decimonónico, del cual Nietzsche tenía referencias –como buen hombre culto de su época– pero a donde nunca fue.

Tal vez, Nietzsche veía en la Modernidad y en las ciudades su encarnación, como un modelo demasiado firme, sin fisuras, y no descubría las viejas y nuevas verdades de las ciudades de su tiempo que, a la sazón, son también parte de nuestro entramado vital como ciudadanos. No descubrió el espacio paradójico de estas ciudades y, por ende, de la Modernidad, o al menos no fue capaz de potenciar todas las consecuencias de esa dimensión paradójica. Así, podríamos señalar, como primer

aspecto, que desde la Antigüedad, en su amada Grecia, su amado y odiado Sócrates ya había manifestado que pensar era sólo posible en el ágora; había develado que la dialéctica se produce en la ciudad y que por fuera de los muros de la misma, en esa dimensión rural de la cual la ciudad misma se sustentaba, demasiado natural para su gusto, era imposible dialogar y pensar. Por eso Platón, discípulo de Sócrates, y sus sucedáneos (desde Aristóteles hasta los socialistas utópicos del XIX, que Nietzsche conoció y odió), lo que pretendieron fue intervenir en la ciudad, ajustarla a un ideal, mejorar la membrana que constituían sus murallas (incluso galvanizar esos espacios de filtración, de contaminación); por eso, a despecho del propio Platón, la caverna era lo que debía ser arreglado porque allí se encarnaría, se mantendría, se sustentaría y se produciría la verdad, o al menos lo más cercano a ella que, puesta en lo ideal, por supuesto, resultaba inalcanzable; por tanto, condenados estábamos (¿o estamos?) a ser pálido reflejo de esa verdad, aunque ello no obstaba para el intento en lo sensible de lo suprasensible.

La ciudad, las ciudades son el delirio de esa dimensión política de la filosofía, acaso porque toda filosofía sea siempre una filosofía de la *polis*, un discurso político y un avatar de los acontecimientos más inmediatos, así aparente ser un distanciamiento de los mismos, así pretenda captar la dimensión pura de las cosas; no son sólo *La Ciudad de Dios* o *El Contrato Social* los que aparecen como obras políticas, sino también aquellas que en apariencia no lo son: la cosmología de Platón en *Timeo*, el tratado de *El Alma* de Aristóteles, *El mundo como voluntad y representación*, de Schopenhauer, tan admirado y luego cuestionado por Nietzsche (como se hace con un verdadero maestro).

La filosofía es hija de la ciudad, y no sólo porque así haya aparecido en la Grecia Antigua, sino porque la ciudad misma es la que brinda las posibilidades temáticas de su reflexión; en ella está la verdad, no como algo que se topa, sino como algo que se inventa en el tránsito de las palabras, en el intercambio, en el mercado de las mismas. Lo que causa asombro en Zaratustra es que no haya visto la trampa que está tendida como mácula indeleble, en la relación entre filosofía y ciudad. Lo que no descubre Nietzsche es que los filósofos *pre-platónicos* (como él acostumbra a llamarlos), existen por su relación con la *polis* y no sólo por un discurso o una doctrina determinada; que de Tales a Sócrates lo que se produce es una simbiosis cada vez mayor con las ciudades-estado, y que ese contexto es una de las claves para comprender sus doctrinas. Zaratustra-Nietzsche en vez, “pasa de largo” por esa relación y olvida que lo que piensa sólo se produce porque las ciudades existen prohiendo discusiones y acumulando informaciones; porque los libros se hacen, se

guardan, se gestan en las ciudades, porque ellas son el núcleo que recibe todas las corrientes del mundo y porque desde ellas es posible forjarse una opinión propia, engendrar un pensamiento.

Mas las cosas no se quedan ahí. La idea de la muralla, del gran muro, parece ser otra trampa. Ya lo dijimos, ellas están para proteger, para crear artificiosamente la caverna en donde se refugia el hombre. El cazador se aventura en la selva, en la pradera o en el bosque para buscar alimentos, mientras que en la caverna se quedan las mujeres y los débiles, haciendo del cultivo el eje de sus vidas; ellas, efectivamente arando la tierra, preñándola para obtener rédito de su labor, y ellos, entre tanto, inventando las historias que divertirán al cazador cuando retorne; ambos, en síntesis, el grupo de débiles, inventando la "cultura" (Blumenberg, 1989, p. 30): la cultura existe porque existen las sombras de la caverna; la cultura es artefacto, porque es naturaleza inventada, necesario refugio en donde la verdad que funciona es la verdad que se crea en los relatos del inútil, que luego será el chamán y hasta el sacerdote, el sabio y el filósofo; que luego se convertirá en el intelectual o en la entidad mediática que hoy debe ser, si quiere subsistir. Por eso la ciudad en cuanto caverna es el lugar de la cultura; por eso sus murallas son no sólo protección, sino también membrana por donde traspasa lo que de afuera viene: viene el cazador del exterior, del peligro de fuera; pero también vendrán otros extranjeros, del exterior vendrán quienes negocian, pactan, o incluso atacan.

Cuando las ciudades, sucedáneas de las cavernas, se niegan a ser membranas, cuando cierran sus muros, cuando esos muros son fortificaciones, y se vuelven xenófobas, entonces aparecen las identidades, las definiciones colectivas y los heroísmos fundacionales. Cuando la membrana se obtura el Imperio se trata de afianzar, la patria se erige como verdadera (ver Anexo 1) y un poder totalitario puede desplegarse con toda su crueldad. Zaratustra teme que en la ciudad ha de ser incomprendido y que incluso puede morir; pero lo que no vislumbra es que tiene otras posibilidades, o más aún, que se pueden dar situaciones al margen de su voluntad y de su querer: que nadie, o muy pocos, le escuchen, tal como ocurrió la primera vez; a lo mejor lo peor, que le escuchen y su mensaje se convierta en un nuevo dogma, en una nueva verdad; o, finalmente, que sea una palabra más entre la multitud, que no produce efecto sino en unos pocos, que contribuye a la dispersión y a la fragmentación. Sea como sea, en particular en la segunda y tercera alternativas, lo cierto es que la ciudad no está negada a su mensaje, y no lo está porque es el "país de la cultura" que tanto rechaza, porque allí se dan todos los cruces de palabras, porque allí habitan todas las

posibilidades. Critica el presente por ser de una cultura de colores abigarrados, por estar “emborronados con los signos del pasado, los cuales están a su vez embadurnados con otros signos: “¡así os habéis escondido bien de todos los intérpretes de signos!” (Nietzsche, 1883-1892, p. 183), pero parece no darse cuenta que ese abigarramiento, esa relación con el pasado –tan decimonónica relación con la historia– no es más que la condición para el futuro, que es incluso la condición para lo que dice y piensa. No hay futuro más que en la plataforma –inexacta, inasible, quizás inexistente– del presente, y ese futuro viene asegurado por el pasado, por las tramas del mismo, por su abigarramiento, que hace del presente un palimpsesto o incluso un hipertexto: superposición de eras, edades y momentos, como en Roma; cruce de tiempos y espacios, de espacio-tiempos, como ocurre en cualquier urbe que simplemente se camina sin contemplar lo que la soporta, o como ocurre en muchos edificios, públicos o privados, en donde en un mismo espacio, un estilo (de una época y un momento dados) remite a otro (de otra época y de otro momento) que no sólo le sucede o le precede, sino que lo sustenta o lo contradice, que le complementa aun oponiéndosele. El futuro saldrá de esa superposición, de esa interacción, y si el superhombre ha de existir, lo hará en estos ámbitos urbanos, no en la soledad de las montañas.

Y ese es el tercer aspecto, que no hace más que señalar atentamente la paradoja del discurso de Zaratustra: el superhombre no aparecerá en las derivas biológicas de la especie, cuanto en las tramas estéticas de las ciudades. Si Nietzsche, imbuido de darwinismo hablaba del hombre como demasiado cercano al mono, y por tanto distante del superhombre; si entreveía que su mensaje era para los hombres de pasado mañana, y por tanto al final se sentiría más un destino que un hombre; si el superhombre era una promesa, entonces la teleología estaba inserta en su discurso. Él, que de joven ya había puesto en entredicho el discurso histórico que se soportaba en una línea ascendente, aparecía ahora atrapado en la imagen evolutiva y ascendente de su época; él que sabía de las potencias del arte, de su carácter dionisiaco, no vislumbraba que el cambio hacia aquel pensamiento no-metafísico, hacia un pensamiento sin dios, tendría que aparecer en las ciudades en donde un nuevo paganismo se había instalado.

¿No es acaso esa la experiencia que nos ofrece, una vez más, Baudelaire? ¿No es lo que había gestado la literatura y el arte contemporáneos a Nietzsche? ¿No es la música más ligera del siglo XIX, la opereta francesa por ejemplo, la escenificación de un mundo sin dioses ni propósitos, y menos aún sin grandes sueños? ¿No es todo aquello que produce desde sí y hacia sí la ciudad, lo que revela la posibilidad de

seres a-morales, de hombres que aceptan su destino, que ponen en duda las verdades más trascendentes? Ilustremos esto que afirmamos con dos referencias de un autor, caro a su horizonte afectivo y conceptual, que consideraba “un psicólogo con el que yo me entiendo”⁴; es decir, valgámonos de Dostoievski, de quien Nietzsche conoció –tardíamente, según él mismo señala– algunas de sus obras⁵ y que bien podría hacernos comprender esa dimensión. Una serie de preguntas: ¿no son las ciudades, claro que no en todas pero sí en muchas, los escenarios de los personajes de las novelas de Dostoievski? ¿No son personajes que viven y actúan en las ciudades, en particular en ese grito –monstruoso por su tamaño, extemporáneo por el entorno particular de la economía rusa– que es San Petersburgo? ¿Acaso el escenario no es tan sólo eso, un lugar en el que se desarrollan las acciones, sino más bien la condición inherente a los personajes mismos que se despliegan en la trama de sus obras? El hombre del subsuelo no es el que interioriza su mirada, sino quien saca rédito de sus experiencias del afuera; Goliadkin en *El Doble* duplica su ser, enfrenta su esquizia en la Nevski Prospekt, el bulvar más grande de Europa, construido antes de que Haussmann hiciera las reformas en París⁶. Si se miran con algún cuidado estas dos novelas de Dostoievski, encontraremos que sus protagonistas, si bien en modo alguno son la encarnación del superhombre (¿pero alguien sabe cómo es?), sí son esos solitarios que en la caverna de la ciudad, y sobre todo en la caverna de sus oficinas y de las míseras habitaciones en donde residen, harán del ejercicio psicológico, no tanto una introspección cuanto una adquisición paulatina de la conciencia de los lenguajes que los soportan y los rodean; o más aún, a través de ellos el propio Dostoievski hará de su labor un medio para el cambio de lenguajes y aun para la apertura de caminos distintos, no sólo de la novela moderna, sino también de la forma de considerar la vida urbana.

⁴ Carta a Peter Gast del 13 de febrero de 1887. Citado en: Nietzsche, 1888, p. 166 (Nota 179).

⁵ Janz duda que el conocimiento de Nietzsche sobre Dostoievski haya sido tan tardío. Lo cierto es que las obras de su último año de vida están cargadas de referencias al autor ruso, de quien leyó en francés: *L'esprit souterrain*, *Le maison des morts*, *Crime et châtiment*, *Les possédés*, y *Humiliés et offensés*.

⁶ Bajo el encargo de Napoleón II, obsesionado por la vistosidad, la fluidez, la rapidez y la seguridad, se destruyó el paisaje medieval por los modernos bulevares que facilitaban el despliegue comercial, pero también el tránsito de tropas en caso de levantamiento popular... Claro que en 1871, dichos bulevares también facilitaron la construcción de barricadas por parte de los revolucionarios: la mayor fluidez permitió que ríos humanos tomaran las calles y no solamente los coches tirados por caballos, rodando sobre el macadam. Los bulevares se construyeron desde finales de la década de 1850 y a lo largo de 1860, bajo la dirección de Georges Eugène Haussmann; mientras que la Nevski Prospekt era uno de los tres ejes de San Petersburgo, construido por tanto desde el siglo XVIII, aunque sufrió importantes modificaciones al comenzar el siglo XIX; modificaciones que aparecieron definitivamente en 1820. Ver: Berman, 1982, pp. 129 y ss.

⁷ "Catalogando a los individuos en función del servicio del Estado, Pedro I reestructuró el ejército, la corte y la administración en tres divisiones paralelas, homologables cada una de ellas a catorce grados. [...] Es decir, la antigüedad de los grados en el marco de un tipo de servicio se correspondía con los grados de otros tipos. Es decir, se trataba de una perfecta cuadratura de correlaciones, capaz de demostrar que el diseño de la tabla siempre reflejaba una estructura bien organizada, que tenía por finalidad ofrecer cierto atractivo a las personas al servicio del Estado" (Martínez Fernández, 2003, p. 32).

⁸ Claro que ello implicaría un adentro y un afuera. Cuando un griego se condenaba al ostracismo, era porque debía traspasar, no sólo simbólica sino efectivamente, los muros de la ciudad. Pero en la ciudad moderna dichos muros no existen, por lo cual no se sale de la misma manera; más bien, en esa ciudad, bien podría ser una conclusión, cada uno puede estar adentro y afuera al mismo tiempo, cada uno de sus habitantes está condenado a un cierto ostracismo.

⁹ Claro que el primer personaje que encarna las potencias disolventes de esa máquina burocrática es *Bartleby, el escribiente*, ideado por Melville. Estados Unidos, Rusia, Checoslovaquia o Portugal, literaturas todas que por fuera del centro artísticoliterario que era París en el siglo XIX, descubren temas y formas estilísticas que renuevan la novela moderna. Ver: Steiner, George, 1971. Agradezco a María Cecilia Salas el que me permitiera tomar una de las ideas que adelantó en su investigación sobre Fernando Pessoa y el *Libro del Desasosiego*.

Si miramos a Goliadkin en *El Doble*, lo que encontramos es un hombre sobrepajando las condiciones de su entorno para tratar de ascender socialmente, que sabe que el puesto que ocupa en la red burocrática de San Petersburgo fácilmente se puede perder, ya que está en uno de los grados inferiores de la jerarquía laboral que se gestó en la ciudad desde la época en que la misma empezó a construirse a principios del siglo XVIII (1703), por la voluntad autocrática de Pedro I. Goliadkin es un *chinóvniki*, un funcionario, que en la "Tabla de Rangos" de la burocracia rusa ocupa un *chin* o grado inferior⁷. Pero al mismo tiempo sabe que en esa tabla, no sólo ocupa un rango inferior en su trabajo, sino en todo el conjunto social. Sabe que está condenado a no ascender, que quizás su destino esté librado a esa posición de casi ostracismo⁸ en el mundo, porque no decide nada, porque es dispuesto por una maquinaria superior a sí mismo, a sus propias fuerzas; una maquinaria más fuerte que todo el rango de jefes, y que parece no descansar en alguien sino sustentarse por sí misma, allende la voluntad de quienes allí están implicados. Jerarquía laboral y jerarquía social se corresponden, y es a través de ese mecanismo que se abren las puertas para comprender que una ciudad como San Petersburgo no ha de entenderse tanto desde una centralidad amurallada, cuanto como una máquina que se despliega en todos los frentes de la vida urbana: una máquina burocrática, tal como lo reconocerán luego, en el ámbito de la literatura, Kafka o Pessoa –el hombre ante la ley, o el funcionario menor de una oficina menor que mira el mundo con desasosiego⁹– y en el ámbito del pensamiento Max Weber o Georg Simmel. La máquina burocrática, una de las posibles metáforas de la ciudad que se gesta a lo largo del siglo XIX, implica una transmisión continua desde un lugar hasta otro, desde cada uno de los nodos que conforman la red de la burocracia y que, al menos en teoría, no pueden salvarse porque son la encarnación misma del orden que

exorciza las potencias maléficas del caos. Por eso Goliadkin tiene ribetes ominosos, porque él encarna un obstáculo a ese decurso normal, a ese proceso del bien hacer en donde nada parece imperfecto. Goliadkin, empero, es la encarnación de esa máquina que funciona mal, como condición sin la cual no puede funcionar; de una máquina que se impone al precio de una gran debilidad de sus propios medios, en donde esa debilidad es indicio inequívoco de su fortaleza: en la máquina de la burocracia se encarna la modernidad triunfante, que en modo alguno puede obviar sus debilidades, sino que se alimenta de ellas y hace de todo aquello que sería su punto débil el lugar de su despliegue más potente. Goliadkin es ominoso porque está adentro y está afuera, porque su carácter siniestro¹⁰, desdoblado en dos, revela que aquello que desea no es algo que nazca de su condición interna, sino que es gestado en la red de relaciones laborales y sociales que ponen de manifiesto que lo que se desea no es el Paraíso –como en la religión, como en la fe–, sino la vida misma en la ciudad.

Finalmente, el día otoñal, gris, opaco y sucio, le atisbaba por la grasienta ventana con tan mal humor y mueca tan torcida que el señor Goliadkin ya no podía de modo alguno dudar que se hallaba no en un remoto país de maravillas, sino en la ciudad de Petersburgo, en la capital, en la calle Shetilavochneya, en el cuarto piso de una casa de vecindad, en su propio domicilio. (Dostoievski, 1846, p. 14)

Encarna en su doble, en el Goliadkin II, en el menor, en el segundo, en el otro, en todo caso, no sólo lo que quisiera ser –un funcionario halagado, con futuro, ascendiendo en la escala de y en los *chin* de la “Tabla de Rangos”– sino también aquello inconfesado que funge como auto-punición, como castigo auto-infligido por no ser capaz de saltar esas barreras que lo llevarían por la senda del éxito: las malas maneras, el comportamiento inadecuado, las burlas en la calle y en la cafetería (devorando los pasteles que Goliadkin I, el mayor, el primero, “nues-

¹⁰ Recuérdese que la traducción de *Umheimlich*, utilizada por Freud para analizar lo más extraño como lo más cercano –forma de terror y de horror que encarna la literatura en distintos momentos– es, o bien *siniestro* o bien *ominoso*.

tro héroe” no ha comido), revelan que algo no funciona en la imagen idílica que vende el orden burocrático a quienes se someten a sus operaciones; revelan que en ella el mal funcionamiento que implica como máquina, conlleva una desorientación en las formas de simulación, un trastocamiento en el funcionamiento de los signos.

En efecto, no es que el Otro emerja poniendo en vilo las potencias de lo Mismo, no es que la Identidad se haya disuelto en la esquizia de Goliadkin, sino que esa distinción remite al ocultamiento más radical de una alteridad radical, que no se inscribe en las tramas de lo Mismo y lo Otro, del Orden y el Caos –como lo que gesta la máquina y lo que trata de conjurar–, sino que revela la condición simuladora de toda construcción social. *El Doble* es la manifestación de que esa Identidad no existió más que al precio de una simulación, de un revestimiento hecho con los ropajes del funcionario; de la investidura del uniforme y el uso del coche que recorre la Nevski Prospekt revelando no tanto la condición falaz de Goliadkin, cuanto el simulacro que son toda construcción social y toda apelación a una verdad. El “héroe” de la novela no ha sido despojado de su identidad, ya que no puede ser despojado de ella porque nunca la tuvo; este hombre sólo puede ser aquello que toma cada vez del mundo, aquello que se le ofrece como indumentaria para entrar a formar parte de esa máquina urbana y social, laboral y política. Goliadkin es por tanto quien sale un día en elegante coche por la Perspectiva Nevski, pero también es el humilde funcionario que llega un día cualquiera a ascender de forma meteórica en la jerarquía social (robándole los trabajos a Goliadkin I) y es quien al final se ve –harapiento y desangelado– impertinente por las calles y conducido al hospital por el doctor Krestyan Ivanovich. En modo alguno puede decir YO, o buscar un discurso que lo defina; lo que puede hacer es jugar a la sucesión de signos que, a modo de máscaras, le permitan sobrevivir en el medio burocrático. Sin embargo, lo que falla en este Goliadkin es el modo mismo de producción signica: un fallo por exceso, por abundancia signica de sí, que multiplica sus posibilidades más allá de lo socialmente aceptado o, más aún, que los pone a funcionar de modo equivocado y, sobre todo, impertinente. La inflación signica de Goliadkin se corresponde con la teatralización de la vida que implica una burocracia tan férrea y tan moderna a la vez, como la de San Petersburgo; teatralización que en este caso fracasa y que ha de conllevar la aparición de lo impertinente, calificado como impropio, no tanto porque no pertenezca a quien lo manifiesta, sino porque no se ajusta a un ideal de propiedad y de cierta añorada asepsia social y laboral. Goliadkin teatraliza de modo impertinente porque exagera esa condición moderna de la ciudad-máquina burocrática, porque al superponer

las dos metáforas –la ciudad como teatro y la ciudad como máquina– no lo puede hacer más que al precio de un reencuentro metonímico, en donde el mundo hace continuidad con él mismo, en donde él aparece como una parte de un todo incomprensible.

Y esa teatralización es lo que también, y casi veinte años después, el mismo Dostoievski quiere atacar, pero esta vez no al precio de una alternativa esquizoide, sino valiéndose del discurso cínico de un “hombre del subsuelo” que escribe sus memorias o apuntes, para develar no tanto lo que hizo, sino porque ya no hace, porque se ha sustraído a la máquina burocrática:

Trabajé en la Administración Pública para tener que comer (pero únicamente por eso), y cuando el año pasado murió un pariente lejano mío dejándome seis mil rublos en su testamento, pedí enseguida el retiro y me instalé en mi rincón. Ya antes había vivido en este rincón, pero ahora estoy instalado en él. Mi aposento es mezquino y ruin y está situado en las afueras de la ciudad. Tengo de criada una campesina vieja, avinagrada de puro estúpida, que además siempre huele que apesta. Me dicen que el clima de Petersburgo me sienta mal y que con mis insignificantes recursos me resulta muy caro vivir aquí. Todo eso lo sé, lo sé mejor que todos esos consejeros y amonestadores listos y sabihondos. Pero me quedaré en Petersburgo, ¡de aquí no me muevo! Y no me muevo de aquí porque... ¡bah!, en todo caso, no importa un comino si me voy o me quedo. (Dostoievski, 1864, p. 20)

El Hombre del Subsuelo se ha ganado el derecho a estar en esa situación por un golpe de suerte, o más que por eso, porque en sí mismo el dinero le ha llegado en el momento en que ha aprendido a ver de otro modo su paso por la administración pública. Tal vez sus memorias estén plagadas de idealizaciones, de autoexaltaciones y de una imagen de continuidad; es claro que desde su presente define y redefine toda su vida. De hecho, bien podría pensarse que en su mocedad el hombre del subsuelo era un Goliadkin, más preocupado por el ascenso laboral y social y no tan sólo por el dinero; bien podría pensarse que en él se dan las condiciones para que, luego del combate inútil por subir en los grados de la jerarquía burocrática, aparezca el cínico y solitario que desde su covacha mira el mundo con ojos de médico que disecciona un cuerpo enfermo o un cadáver pútrido. Su mirada implica el abajo, el mirar desde abajo –casi podría decirse que al contrario de los propósitos de Nietzsche–, pero el resultado no es menos demoledor: quiere destruir aquel ordenamiento del mundo, en donde las distancias se hacen necesarias para que todo se mantenga, precisamente aboliendo esas distancias. Al chocar adrede, en medio de la muchedumbre de la calle, con el militar que antes le había ofendido en un bar y no cederle el paso (ver Anexo 2); al embriagarse con sus antiguos compañeros de colegio e

insultar al que más ha ascendido socialmente, o al engañar a una prostituta hablándole de la necesidad de una vida virtuosa que ya nadie –y menos él mismo– puede llevar, con todos esos gestos y comportamientos, el hombre del subsuelo recusa la dramaturgia urbana –con sus invocaciones por la diferenciación y el distanciamiento– de una Modernidad particular en la ciudad máquina-burocrática en la cual le ha tocado vivir. El hombre del subsuelo es el antihéroe de una historia que no es la suya, sino de una que le tocó en suerte. Vaciado de voluntad, sustraído de los afanes de hacer el mundo desde sí mismo, descubre desde lo bajo la falta de fundamentos del mundo burocrático de San Petersburgo, y eso es lo que le afecta, porque “tener una conciencia sobradamente sensible es una enfermedad, una verdadera y auténtica enfermedad” (Dostoievski, 1864, p. 20); al fin y al cabo esa ciudad, “la más abstracta e intencional de todo el globo terráqueo (las ciudades pueden ser intencionales o no intencionales)” (*Ibíd.*), es lo que le pertenece, lo que funda su falta de fundamentos, lo que le hace un ser des-fundamentado. Si la metáfora de la ciudad, la que mejor le acomoda, es la del teatro en la máquina burocrática, el hombre del subsuelo es la continuidad metonímica de esa ciudad, su voz cínica e irónica, incluso su parodia en menor escala, que revela que la ciudad no está fundada, sino mutando; que no tiene bases sino un pantano que se ha desecado pero que puede hacer valer sus derechos en cualquier momento: al fin de cuentas “la tierra está empapada. Todo esto de por aquí es una ciénaga” (Dostoievski, 1864, p. 106)¹¹.

Y esto ya nos revela una situación particular que esbozábamos al iniciar este texto: el superhombre sólo puede surgir de las tramas estéticas de la ciudad moderna, o más aún de su desintegración. Si Dostoievski nos revela los límites de un propósito de orden y cómo ello engendra unas situaciones que, si bien anómalas (dentro de algo que se proyecta, se calcula y preconice), lo cierto es que no son tan inesperadas. El paseo esquizoide de Goliadkin, el

¹¹ San Petersburgo se hizo sobre pantanos desecados en el estuario del río Neva, en su desembocadura en el Golfo de Finlandia. Esta labor de desecamiento tuvo un alto costo en vidas, de ahí que la alusión de Dostoievski a “ciudad abstracta e intencional” cobre una significación que remite a una historia particular, sin que ello sea óbice para pensar en procesos similares que se dieron también en otros lugares del mundo, o incluso para utilizar la imagen del pantano como metáfora otra, al margen de las que oficialmente se estilan, para revelar una tesitura distinta de la vida urbana.

aburrimiento y cinismo del hombre del subsuelo, lo que revelan es que esa ciudad es el lugar en donde el “hombre”, como figura señera del proyecto moderno, en modo alguno se puede mantener, y no lo puede hacer, justamente, porque la urdimbre tecnológica gesta unas condiciones de sensibilidad, de *aístesis*, en donde se deben tramar otras formas culturales (igualmente desde lo sensible), que producen un tejido, un mundo en el cual un ideal de lo humano, o cualquier humanismo en general, en modo alguno pueda ser defendido (ver Anexo 3). La ciudad-máquina burocrática, en este caso, mostrará la inflación de una tecnocracia, de una técnica del poder que no está hecha para la manutención de los ideales de un hombre racional, que produce un mundo a su medida, en su escala y desde sus propias potencias; por el contrario, esa tecnocracia desborda cualquier pretensión en este sentido: la urdimbre que constituye esta *techné*, pronto revela la imposibilidad de hacer tramas en donde de un principio se llegue a un desenlace –como en casi toda la novelística burguesa, como en muchas de las obras del propio Dostoievski–; más bien, allí se revelará la imposibilidad de narrar un argumento, allí se mostrará la vida sin argumento. ¿Acaso es fortuito que Goliadkin y su historia hayan tenido tan desafortunado destino en el público de la época, que condenó la novela por carecer de realismo e incluso por ser una trama absurda y sin sentido? ¿Acaso será extraño que el hombre del subsuelo termine sus apuntes de forma abrupta y nos deje sin conclusión alguna, y que esos apuntes, bien podría decirse, son como un resto que extraído de la basura, de los restos de la calle, aparece violentamente truncado, siendo por tanto la antimemoria de un anti-sujeto, de un no-individuo tradicional, porque él mismo es un resto, un residuo de esa vida urbana (ver Anexo 4)? Mientras que Raskólnikov, en *Crime y Castigo*, queriendo ser un superhombre, al final encuentra redención huyendo de la ciudad –gracias a su condena en Siberia–, y por tanto vuelve a ser el hombre que encuentra la religión y la vida comunitaria como salvación¹², Goliadkin y el

¹² Esta dimensión salvífica es muy del tono de las más férreas convicciones de Dostoievski. De hecho, en su crítica a la modernidad encuentra que el abandono de la vida fraterno-comunitaria (*obshina*) ha engendrado la vida del individuo exacerbado por la conciencia, que sólo se puede redimir si vuelve a la vida comunitaria y a una vivencia religiosa. Ver: Martínez Fernández, 2003, *passim*.

hombre del subsuelo, por su parte, no tienen salvación, porque tampoco la necesitan: son superhombres, no por la grandeza que encarnen sino porque no pueden ser medidos por el rasero de lo humano; lo son, porque el afuera de la ciudad les construye y porque la locura en uno, o la inconclusión en el otro, muestran que el quiebre de la ciudad moderna es también la del sujeto moderno; porque cuando las condiciones de una voluntad de poder –ajena a la voluntad de los individuos, e incluso que sustrae peso al individuo moderno– cambian, entonces lo humano no se puede enunciar, ni tampoco sus morales, sus formas tradicionales de valorar se pueden sustentar: si algo se trasvalora no lo hace por un querer de alguien o un grupo humano consciente de ello, sino porque los mecanismos de individuación –prohijados en los juegos estéticos de la ciudad– engendran comportamientos que no se miden bajo el rasero de la moral tradicional. En la ciudad en donde se infla el soporte técnico –y ello será mayor, aunque también distinto, en las ciudades donde en verdad se dé una industria y por tanto la metáfora maquina remita a emplazamientos bien concretos¹³– el sujeto desaparece, el hombre deja de existir y otro proceso de individuación produce otra cosa, quizás el superhombre (pero no en la gloriosa versión del *kitsch* político de la primera mitad del siglo XX –bien con la raza como motivo, bien con el obrero triunfante en los planes quinquenales–, ni en la del *kitsch* de las Industrias Culturales de los folletines de los años 1920 o en los sucedáneos de las tiras cómicas o del cine norteamericano): uno que se caracteriza por su inconsistencia, por su *poiesis* de lo inútil, por su irónica melancolía, o por hablar de una ciudad sin murallas ni fronteras... por hablar de un Apocalipsis sin ángel de fuego...

¹³ Recuérdese a Marx en el célebre capítulo XIII de la sección cuarta del libro primero de *El Capital*, "Maquinaria y Gran Industria", donde describe a los individuos como apéndice de las máquinas: "Cuando el hombre sólo interviene como fuerza motriz; es decir, cuando su antigua herramienta ha dejado el puesto a una máquina instrumental, nada se opone también a que sea sustituido como fuerza motriz por las fuerzas naturales" (1974, p. 306).

Anexo 1

En diálogo con la historia de un país, podría encontrar un ejemplo que corrobora esta aprecia-

ción. Cartagena de Indias, en Colombia, es llamada “ciudad heroica” o “la heroica” por dos acontecimientos ocurridos, uno al promediar el siglo XVIII, otro en los primeros años del XIX. El primero de ellos, en 1741, cuando bajo la amenaza de la armada inglesa, que estuvo a punto de traspasar las murallas de la ciudad, propició el heroísmo de sus habitantes y el de un español encargado de la defensa de la ciudad. Don Blas de Leso, un militar sobreviviente de viejas batallas (era tuerto, cojo y manco) lideró la resistencia que hizo inexpugnable a la ciudad; sus murallas resistieron y los soldados encargados de la defensa del puerto, hicieron agotar las fuerzas y la paciencia de los hombres liderados por el Almirante Edward Vernon. El segundo: el 11 de noviembre de 1811 se declara la independencia de España; fue, se dice, la primera provincia en hacerlo y una de las que más sufrió en el proceso de Reconquista liderado por Pablo Morillo; la versión oficial de la historia habla del heroísmo de sus habitantes, que en 1815, luego de un cerco de tres meses, fueron vencidos por la inanición, pero no por las balas. En ambos casos la muralla es cerrada, la membrana obliterada, y de ese cerramiento nacen el sentimiento patriótico y la expresión de la identidad. El 11 de noviembre es, todavía hoy, un día festivo en el ámbito nacional que, obvio, se celebra aunque ya nadie sabe las razones, así como nadie utiliza hoy las murallas de Cartagena de Indias más que como reclamo turístico. Lo curioso es que el discurso patriótico de Colombia hizo de un evento ocurrido durante la Colonia Española, un motivo de gloria nacional, junto con el evento de la Independencia, y por eso don Blas de Leso se ganó un lugar en la ciudad, con una estatua que le representa con sus defectos físicos, pero no por ello menos heroico; un español defensor de la Corona puede acompañar como monumento urbano al libertador Simón Bolívar.

Anexo 2

La jerarquía laboral y social, implicaba entonces una forma de transitar. Implícito estaba que alguien “inferior” debía ceder el puesto a otra persona de mayor jerarquía. Por eso, no ceder el paso y chocar, aunque suavemente por los hombros, con el militar de mayor rango, es un desafío social y un intento de recusar la teatralización de una ciudad como Petersburgo, quizás por otra como la teatralización parisina que, tal como revela Baudelaire, no implica tanto conservar la jerarquía sino simular, aprovechando el carácter lábil de la sociedad en la que se vive: vale tanto el ser visible en grado sumo, como ser completamente invisible en medio del anonimato urbano; al fin de cuentas, ambas son


formas “teatrales” válidas en la vida urbana. Todo ello revela una diferencia que en modo alguno se puede generalizar, tal como hace Marshall Berman al considerar que el modelo ruso es el modelo de modernización que se da en todos los países subdesarrollados. América Latina es distinta, por ejemplo, en ese proceso, y develar los usos de la calle, las dramaturgias urbanas allí implicadas, revelaría que la teatralización depende de la relación con otros dos factores claramente modernos: la moda y la democracia o, incluso, la democratización que implica la moda, su discurso, su popularización y su extensión. Rusia, recordémoslo, era en el siglo XIX un régimen autocrático que luego, en el siglo XX, fue sucedido por el totalitarismo soviético. Por eso las jerarquías de los catorce grados de la burocracia zarista fueron reemplazadas por la jerarquía social y laboral en la que la edad y el mérito daban un posicionamiento social: se pasaba de ser *octubrés* en la infancia, *pionero*, *comsomol*, y por último, *comunista* –cuando se era adulto. En cambio las ciudades latinoamericanas, y con el discurso de la moda, hacen que la alternativa del anonimato aparezca –al igual que en las grandes urbes del primer mundo– o que la jerarquía se dé por la ostentación del lujo que algunos (sobre todo emergentes) hacen en las calles de las ciudades. De todos modos, es claro que el modelo ruso no es prototípico de la modernidad en el subdesarrollo; generalizar en ese sentido es cometer desafueros teóricos e históricos imperdonables.

Anexo 3

“Cultura y técnica son, como más de una vez se ha hecho notar, como la trama y la urdimbre de la existencia humana: la técnica proporciona a las colectividades humanas, en efecto, una urdimbre con la que afrontar la inhóspita naturaleza, acotando el dominio de la utilidad, el substrato instrumental sin el cual la especie como tal no podría subsistir; pero la cultura hila en esa urdimbre una trama, proporciona a la vida humana un argumento (planteamiento, nudo, desenlace) que confiere a los acontecimientos un sentido capaz de ordenarlos, un vínculo más o menos secreto que traba el sucederse cotidiano de la experiencia y que permite a los hombres, no ya vivir, sino cantar, contar y saborear la vida: más claramente, sobrevivir, si entendemos como suele hacerse que los supervivientes son aquellos que pueden contarlos” (Pardo, 1996, p. 13). Como veremos, el planteamiento del autor, interpretando las reflexiones de 1936 de Heidegger, Ortega y Gasset, y Benjamin sobre el arte, es la de que vivimos una inflación en la urdimbre y un debilitamiento de

la trama, lo cual hace que el tejido resultante ya no dé cabida ni a la vivencia estética comunitaria ni al arte como experiencia estética individual, sino que abre las puertas radicales de la “masa” anónima que, carente de trama, enfrenta vivencias estéticas que no conducen a nada tan trascendente como Dios –en las comunidades– o el Hombre –como en la vivencia burguesa y “novelística” del arte.

Anexo 4

El final de *Apuntes del subsuelo* es revelador. Dice en uno de los apartados: “Creo que cometí un error al empezar a escribirlos [los Apuntes]; en todo caso me he sentido avergonzado durante todo el tiempo que he estado escribiendo este relato; por tanto, no es literatura, sino un castigo correctivo”. Y luego, más adelante, agrega: “A decir verdad, hemos llegado al extremo de considerar la ‘vida real’ como una carga pesada, casi como una servidumbre, y todos estamos íntimamente de acuerdo en que la vida resulta mucho mejor en los libros”. Concluye señalando que él, aunque se revele como un ser abyecto, no es alguien distinto de todos los demás, y que simplemente extrema lo que los demás sólo hacen a medias. Al final señala: “Hemos nacido muertos, y durante largo tiempo, no hemos sido engendrados por padres vivos, cosa que nos agrada cada vez más. Le estamos tomando gusto. Pronto inventaremos la manera de nacer de una idea. Pero con eso basta; no quiero escribir más ‘desde el subsuelo’”. Y en este punto, cambiando de la primera a la tercera persona, a un impersonal nosotros, Dostoievski escribe, dando ese tono de residuo de esta escritura: “No terminan aquí, sin embargo, los Apuntes de este sujeto paradójico. No pudo refrenarse y siguió adelante con ellos. Pero a nosotros nos parece oportuno ponerles aquí punto final” (Dostoievski, 1864, pp. 146-148) 

Bibliografía

Benjamin, Walter (1939) "París, capital del siglo XIX". En: Rolf Tiedemann (Ed., 2005) *Libro de los pasajes*. Luis Fernández Castañeda, Isidoro Herrera y Fernando Guerrero (Trad.). Madrid, Akal.

Berman, Marshall (1982) *Todo lo sólido se desvanece en el aire, la experiencia de la modernidad*. Andrea Morales Vidal (Trad.). Madrid, Siglo XXI.

Blumengberg, Hans (1958 - 1ª edic./1998 - 2ª edic., base de nuestra traducción) *Paradigmas para una metaforología*. Jorge Pérez de Tudela Velasco (Trad.). Madrid, Trotta, 2003.

_____ (1989) *Salidas de la caverna*. José Luis Arántegui (Trad.). Madrid, Antonio Machado Libros – La balsa de Medusa, 2004.

Búfalo, Enzo del (1992) *Genealogía de la subjetividad*. Caracas, Monte Ávila.

Delgado, Manuel (1999) *El animal público*. Barcelona, Anagrama.

Dostoievski, Fiodor M. (1846) *El doble*. Juan López-Morillas (Trad.). Madrid, Alianza, 2005.

_____ (1864) *Apuntes del subsuelo*. Juan López-Morillas (Trad.). Madrid, Alianza, 2005.

Duque, Félix (1986) *Filosofía de la técnica de la naturaleza*. Madrid, Técnos.

_____ (2001) *Arte público y espacio político*. Madrid, Akal.

Janz, Curt Paul (1978) *Friedrich Nietzsche*. Vol. 1 Infancia y juventud. Jacobo Muñoz (Trad.). Madrid, Alianza, 1981.

_____ (1978) *Friedrich Nietzsche*. Vol. 2 Los diez años de Basilea 1869/1879. Jacobo Muñoz (Trad.). Madrid, Alianza, 1981.

_____ (1978) *Friedrich Nietzsche*. Vol. 3 Los diez años de filósofo errante. Jacobo Muñoz (Trad.). Madrid, Alianza, 1985.

López Castellón, Enrique (2001) "Estudio preliminar a 'Verdad y mentira en sentido extramoral'". En: *Nietzsche y la "gran política": antídotos y venenos del pensamiento nietzscheano*. En: *Cuaderno Gris* 5. Madrid, Facultad de Filosofía, Universidad Autónoma de Madrid.

Martínez Fernández, Isabel (2003) *Dostoievski: de la igualdad a la diferencia. Ensayo sobre la burocracia*. Madrid, Biblioteca Nueva.

Marx, Karl (1867) *El Capital*. Vol. 1. Wenceslao Roces (Trad.). México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

Montoya Gómez, Jairo (1998) "La emergencia de las subjetividades metropolitanas". En: *Ciencias Humanas* 24, Metrópolis, espacio, tiempo y cultura. Medellín; Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Universidad Nacional.

Nehamas, Alexander (1985) *Nietzsche; la vida como literatura*. Ramón J. García (Trad.). Madrid, Turner – Fondo de Cultura Económica, 2002.

Nietzsche, Friedrich (1872) "Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral". En: *Cuaderno Gris* 5, Nietzsche y la "gran política"; antídotos y venenos del pensamiento nietzscheano. Enrique López Castellón (Trad.), 1991.

_____ (1883-1892)^a, *Así habló Zaratustra*. Andrés Sánchez Pascual (Trad.). Madrid, Alianza, 2002.

_____ (1888) *Crepúsculo de los ídolos*. Andrés Sánchez Pascual (Trad.). Madrid, Alianza, 1984.

Pardo, José Luis (1996) "La obra de arte en la época de su modulación serial (Ensayo sobre la falta de argumentos)". En: *¿Deshumanización del arte? (Arte y escritura II)*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Santiago Güervos, Luis Enrique de (2000) "El poder de la palabra; Nietzsche y la retórica". En: Nietzsche, Friedrich (1872-1875) *Escritos sobre retórica*. Trotta, 2000.

Steiner, George (1971) *El castillo de Barba Azul; aproximaciones a un nuevo concepto de cultura*. Alberto L. Budo (Trad.). Barcelona, Gedisa, 2001.

Stern, J. P. (1992) "Nietzsche y la idea de metáfora". En: *Cuaderno gris* 5. Ana M. Albertos, Enrique P. Mesa y Enrique López Castellón (Trads.), pp. 3-21.

Vattimo, Gianni (2001) *Diálogo con Nietzsche; ensayos 1961-2000*. Barcelona, Piados, 2002.

_____ (1985) *Introducción a Nietzsche*. Jorge Binaghi (Trad.). Barcelona, Península, 1996.

_____ (1995) "Dialéctica, diferencia y pensamiento débil". En: Gianni Vattimo y Pier Aldo Rovatti (eds.) *El pensamiento débil*. Luis de Santiago (Trad.). Madrid, Cátedra.

^a Como es sabido, Nietzsche publicó por entregas el *Zaratustra* entre 1883 y 1884. Sin embargo, la versión definitiva apareció en 1892, bajo el auspicio de su hermana y los que organizaban el archivo y el "espectáculo" Nietzsche. Por entonces Nietzsche había perdido sus facultades mentales y, por tanto, aunque no hubo variaciones respecto de las ediciones anteriores, lo cierto es que él no tuvo ya nada que ver con esa versión. Los editores reunieron las cuatro partes del libro, tal como él mismo lo había hecho en 1886.